

La imagen fotográfica más allá del documento. Memorias, vivencias y expresión.

Carolina Anabel Bravi

Universidad Nacional del Litoral

Universidad Autónoma de Entre Ríos.

carolinabravi@gmail.com

La fotografía documental

La imagen fotográfica es el resultado de la puesta en práctica de un dispositivo mediante el cual una imagen de la realidad se plasma sobre una película sensible a la luz. Lo que la foto reproduce entonces, es algo que efectivamente ha tenido lugar. Esta capacidad, a la que Barthes (2006) se refiere con el término “esto- ha- sido”, es uno de los factores que genera la credibilidad que la acompaña desde su nacimiento. Esta consideración de las fotos como verídicas descansa también en la semejanza entre la imagen producida y la visión humana (originada por el procedimiento técnico mediante el cual la realidad deja su huella en la película), y en el conocimiento que se tiene de este mecanismo. A diferencia de un dibujo o una pintura en cuya elaboración interviene de manera directa la visión y la mano del artista incorporando con ello cierto grado de subjetividad, en la foto este proceso se realiza casi automáticamente mediante un dispositivo técnico, que, para el sentido común no puede ser manipulado. Por lo tanto es considerada como una prueba objetiva y como un testimonio de existencia (Dubois, 1986).

Pero lo que garantiza finalmente que sea entendida como un documento veraz, son las prácticas sociales dentro de las cuales la misma tiene lugar, es decir en qué contexto, bajo qué condiciones y en qué circunstancia esas imágenes fueron obtenidas (Tagg, 2005). El origen de la consideración de la foto como prueba, Tagg (2005) lo ubica en relación a las nuevas instituciones de fines del siglo XIX que llevaron adelante prácticas de observación y archivo como los hospitales, prisiones, hogares de niños, etc. Estas fotos, obtenidas a partir de un método riguroso y explícito, estaban dirigidas a personas calificadas y se difundían en contextos institucionales. Los fotografiados (las clases trabajadoras, los pueblos colonizados, los criminales, los pobres, los enfermos, los locos, etc.) eran representados como sujetos pasivos mediante una retórica de precisión, medición y cálculo, sin apelaciones emocionales.

En las décadas de 1920 y 1930 los trabajos fotográficos siguieron asignando un lugar central a la tecnología pero la estética distante y minuciosa dio paso al interés por lo inmediato y por las apelaciones emocionales. Este nuevo estilo estuvo acompañado del ingreso de la imagen a otros ámbitos como los medios de comunicación (revistas ilustradas como LIFE), la propaganda política (las fotografías que acompañaron difusión de las políticas del New Deal) y las exposiciones fotográficas (como las de la Photo League). En este contexto nació el término “foto documental” para aludir al registro de la realidad que intenta visibilizar problemas sociales para educar a los lectores, incrementar el entendimiento de los mismos, exponer sus causas y destacar la necesidad de cambio social (Van Arragon, 2006).

Esta tendencia, que tuvo origen en Estados Unidos, incorporó los aportes de los inmigrantes europeos (artistas, fotógrafos, periodistas, etc.) que acercaron las prácticas artísticas a las ideas políticas y a los nuevos desarrol-

los de las vanguardias. En ellas se destacaba la conjunción de un interés por comunicar situaciones desconocidas y / o desatendidas como un modo de buscar soluciones a los problemas sociales, con una preocupación por desarrollar una estética capaz de acentuar el carácter verídico de la imagen y de impactar emocionalmente a los espectadores para lograr una identificación. Por otra parte, estos mensajes estaban dirigidos a un público amplio extendiendo con ello los canales de circulación y consumo de las imágenes que, dejaron de ser objetos de los profesionales y pasaron a convertirse en elementos de persuasión, piezas de información y objetos de contemplación.

Memorias y olvidos de la gente del oeste

En este trabajo se estudia un conjunto de fotografías documentales que se inscriben dentro de esta tendencia procedentes del libro: *Memorias y olvidos de la gente del oeste* (Claret y otros, 2005) que compila fotografías y testimonios de personas que sufrieron la inundación de 2003 en la ciudad de Santa Fe realizado por un grupo de integrantes del Movimiento Ecuaménico por los Derechos Humanos (MEDH) de esta ciudad. El MEDH es una organización no gubernamental de la que participan las iglesias católica, evangélica, luterana y metodista, nacida a partir de la necesidad de velar por el cumplimiento de los derechos humanos y de contar con un espacio de contención a los familiares y víctimas de sus violaciones durante la última dictadura. Su trabajo estuvo vinculado mayormente a la búsqueda de personas desaparecidas y al pedido de juicio y castigo a los responsables de los crímenes. Con el paso de los años se incorporaron otras problemáticas más recientes como, en el caso de la provincia de Santa Fe, la represión policial en Rosario en diciembre de 2001, la inundación de 2003, la usurpación y desalojo viviendas, entre otras.

Estos nuevos reclamos se llevaron adelante sobre la base de los reclamos históricos, es decir tomando como referencia los relatos y las formas elaboradas para denunciar los delitos cometidos por la dictadura. Como explica Burke (2000), la memoria se construye con el recuerdo, y la representación de personas o acontecimientos se presentan insertos en esquemas. Los esquemas son historias míticas de sucesos anteriores que tienen algunas coincidencias con el nuevo evento. En ellos aparecen personajes memorables, héroes y malvados, que enfrentan situaciones estereotipadas. Mediante su uso, el hecho recordado se convierte en un relato con un significado simbólico otorgado por el acontecimiento anterior que se toma como base. Tomando los aportes del Burke (2000), en este caso es posible afirmar que los organismos de derechos humanos de la ciudad de Santa Fe presentaron la problemática de la inundación de 2003 sobre el esquema previamente elaborado en relación a la violación de los derechos humanos durante la dictadura. Esto se expresa, por ejemplo, en la coincidencia del pedido de memoria, justicia y castigo a los culpables, en la elección de las formas de manifestarse (marchas y actos, y no piquetes), la realización de escraches (juicios públicos) a los funcionarios responsables, etc. El punto de semejanza entre ambos hechos es el conflicto entre un estado victimario (el estado genocida de la década del setenta y el estado neoliberal, incapaz e irresponsable de 2003), y la sociedad civil como víctima que reclama para obtener justicia, ya que el estado no reconoce su responsabilidad en los hechos.

El libro analizado nació a partir de un proyecto denominado “Memoria Urgente” que se desarrolló dentro del MEDH y que se documentó también mediante un video. El origen del mismo fueron las vivencias de los integrantes de este grupo ayudando a uno de ellos que había sufrido la inundación en su vivienda. Mirando cómo quedaron las fotos familiares manchadas por el agua, decidieron rescatar la memoria a partir de las imágenes fotográficas. Se propuso entonces un abordaje de la experiencia de la inundación desde un plano diferente al de la crónica periodística, la denuncia y el testimonio de la palabra, intentando mostrar de manera sensible el modo en que distintos sujetos enfrentaron a la reconstrucción de sus viviendas, sus barrios y sus identidades

tras los eventos de 2003. Para ello invitaron a participar a veinte personas de distintos barrios que fueron fotografiadas en el lugar de sus casas desde donde ellos empezaron a recuperar su vida. La propuesta era hacer un retrato nuevo de la persona o de su familia en ese momento como una forma de recuperación de la identidad personal. Además se establecía un diálogo con ellos en ese nuevo escenario donde aparecían temas como la tristeza, el abandono, la soledad, que fueron plasmados en pequeños textos que acompañan las imágenes.

Ullberg (2013) señala que en el caso de la inundación de 2003 la formación de la memoria colectiva se realizó a partir de un conjunto de experiencias que la comunidad consideró verdaderas, y que fueron las que reprodujeron en los medios de comunicación y las manifestaciones artísticas, las demás no tuvieron lugar en este proceso. Este relato legitimado, sostiene la autora, no es una narración sobre un desastre natural sino acerca de un orden moral y sirve para presentar una imagen de los funcionarios públicos como quienes engañaron a la ciudadanía y no la protegieron ante el desastre. Este planteo se articuló con una noción negativa generalizada que los ciudadanos argentinos tenían del Estado durante la década del noventa y creó un significado particular sobre el desastre, enmarcándolo como el producto de la falta de ética de la clase política que sirvió de base ideológica para la movilización y la protesta (Ullberg, 2013). Esta presentación de los funcionarios como corruptos e incapaces, como sujetos que buscaban acceder a cargos públicos con el único objetivo de enriquecerse haciendo negocios poco claros, es otro “esquema” (Burke, 2000) empleado para configurar la memoria de la inundación que tuvo difusión durante los hechos de corrupción de la década del noventa. En este caso también hay un estado victimario que actúa en contra de los intereses colectivos y no cumple su función de proteger a la población, y una sociedad civil que se ve perjudicada por este accionar y demanda justicia.

Las imágenes y los textos

Brea (2005) reconoce que el acto de ver es parte de una construcción cultural capaz de producir una realidad. Entiende por lo tanto que la visión tiene un carácter condicionado, construido, cultural y políticamente connotado y que se relaciona también con “modos de hacer” como la producción de imágenes y su distribución. A partir de ello se pregunta de qué manera se producen los significados culturales vinculados con la visualidad y propone dos recorridos. El primero se refiere a los procesos de subjetivación, donde se estudia el papel que desempeñan la producción y el consumo del imaginario, y el segundo los procesos de socialización, es decir la formación de comunidad que se produce en relación a esos imaginarios.

El material presentado en el libro *Memorias y olvidos de la gente del oeste* explora el proceso de reconstrucción de las subjetividades de las personas inundadas tomando en cuenta, como plantea Brea (2005), el rol de las imágenes en la constitución de yo. Este enfoque apunta a la recuperación de memorias individuales, compartidas por los miles de santafesinos inundados y trata de constituir un nosotros con el conjunto de los afectados. En este caso la suma de experiencias individuales adquiere sentido a partir de la existencia de un discurso cultural colectivo, que es el manifestado por las agrupaciones de personas afectadas por la inundación. Por lo tanto el encuadramiento de la memoria lo realizan las víctimas junto a un grupo de voluntarios y militantes. Por eso no existen referencias a las crecientes anteriores, no porque se desconozcan sino porque no se consideran semejantes. La inundación es concebida como un fenómeno que anuda el hecho físico – natural (la creciente del río producto de lluvias extraordinarias) con la incompetencia de los políticos que no alertaron a la población.

Los de abril y mayo de 2003 fueron días oscuros. Fueron días en que la gente quedó vacía. Vacía de sueños y vacía de ayer. El agua, la agresión de un río atravesando la ciudad, y la agresión de un poder político olvidando a la gente, se habían llevado todo. (Claret y otros, 2005: 6)

Este encuadramiento, que evita cualquier referencia a inundaciones del pasado, está fuertemente anclado en un espacio definido: el oeste de la ciudad, y en particular al suroeste, es decir barrios nacidos en la primera mitad del siglo XX donde conviven sectores medios y bajos. Las clases medias inundadas, si bien no fueron mayoritarias, ocuparon un lugar dominante en la formación de movimientos de personas afectadas por la inundación, y fueron las que llevaron adelante este proyecto.

La memoria que se rescata en este caso es solo la de 2003, y para ello se construye un relato donde los valores negativos están puestos en el Estado, y los positivos en las víctimas. Esta situación es la que sostiene el orden moral que legitima los reclamos y permite construir una imagen positiva y moralmente correcta de los damnificados (antes asociado a la pobreza, al clientelismo, a la vagancia).

Nunca me pasó algo como esto. Se me han muerto amigos queridos, casi hermanos, y he sentido mucha pena y mucha tristeza muchas veces en mi vida, pero esto es indescriptible. Entonces soportar que estos tarados hayan dicho las cosas, las estupideces que dijeron, y desde el lugar desde donde las dijeron, realmente te crea mucha bronca. Juan Carlos Rodríguez F. Barrio Barranquitas. (Claret y otros, 2005: 48)

¡Que ellos les digan a sus hijos qué hicieron!...¡Se escondieron como ratas! Porque yo, que estoy a la vuelta de la parroquia La Merced los vi... Yo lo vi...lo vi con otro amigo, y mi amigo lo quería agredir y le digo: pará, ¿qué vamos a hacer? ¡Estamos locos! Estamos con tres metros de agua y vamos a ir presos por pegarle a un tipo que es una rata. Raúl Torres. Barrio Centenario. (Claret y otros, 2005: 56)

Por otra parte en los textos que acompañan las imágenes los afectados también explican cómo sobrellevan la reconstrucción de sus viviendas y de su identidad a partir de referencias a su vida cotidiana, como la ausencia de la esposa, el recuerdo de un juguete, el olvido de una firma largamente ensayada. El relato de los hechos está vinculado a los escenarios, el techo de la casa, las calles del barrio, el parque, etc., y a situaciones que trastocan la normalidad (como la asociación con las guerras, o la historia de un niño que lloraba y nadie lo podía consolar) y se divide en dos etapas claras: antes y después, como este caso:

Solos no podemos hacer nada. O hacemos en conjunto o te quedas con esta bronca de agachar la cabeza y dejar que las cosas sigan. Algunos me dicen: ¿para qué te complicás la vida?, vos cobras, tu señora trabaja, tenés chicos, estás bien...pero no todo pasa por ahí. Si bien yo perdí cosas de mucho valor acá, esto tampoco pasa por ahí. Pasa por despertar y ver cosas que antes, para mi visión...estaban ocultas. Francisco Criado, vecinal 12 de Octubre (Claret y otros, 2005: 42).

En cuanto a manera como se accede a este material, el libro propone una relación personal con el lector, que no se desarrolla en el espacio público como las exposiciones fotográficas, sino que se plasma en el ámbito privado, con lo cual permite un tiempo de observación extendido y un vínculo empático más profundo.

Presentación y representación

La representación, sostiene Marin, tiene dos dimensiones, una transitiva (toda representación representa algo) y una reflexiva (toda representación se presenta como representando algo) (en Chartier, 1996). Esta última abre el camino hacia la consideración de la “presencia” de la imagen como el punto de partida para la generación de una experiencia entre el espectador y la foto que permitiría el acceso al conocimiento. Es decir que el observador construye una respuesta a partir de lo que recibe por parte de la imagen, y no tratando de colocarla

en patrones de significados previamente establecidos (Moxey, 2009). Para ello se orienta la atención hacia aspectos estéticos, estructurales, compositivos y a la capacidad de despertar emociones.

Para determinar cuáles fueron las representaciones del inundado y la inundación propuestas por el libro se emplearon los conceptos de “presentación” y “representación” tal como los entienden los Estudios Visuales. El primero de ellos se refiere a la capacidad de las imágenes de proponer formas de pensamiento diferentes a las de la palabra (Arnheim, 1986) por lo tanto el punto de partida es el análisis de la forma, la ubicación en el espacio y tiempo, la capacidad de emocionar, su atractivo estético y poético. Moxey (2009) describe este abordaje como el rescate de lo que viene a encontrarnos en vez de priorizar lo que traemos al encuentro. En el mismo sentido Didi-Huberman (2006) lo explica afirmando que lo que vemos adquiere sentido cuando puede ser puesto en relación con lo que nos mira, y propone unir el acto de ver con el de pensar y sentir, rescatando la experiencia frente a la imagen como generadora de su propia significación. En el segundo caso la imagen es concebida como una representación cultural con funciones sociales y potencial ideológico; y se la estudia por su propio interés y por los efectos que es capaz de producir. El análisis se centra más en el mensaje en relación al medio, focalizando en las funciones culturales y políticas de las mismas para determinar su propósito y funcionamiento. A partir de este camino se genera un conocimiento situado y auto reflexivo (Rogoff, 2002).

Por otra parte, en el estudio de este conjunto de imágenes y textos se parte de reconocer, como sostiene Bal (1991 en Horstkotte y Pedri, 2008) que en el contexto en que están insertos (en este caso el libro, la exposición y el archivo), no existe una estricta separación entre el campo visual y el verbal sino que ambos materiales están articulados. Asimismo Mitchell (1996) también destaca la interdependencia entre imágenes y palabras, y la característica impura y mixta de los artefactos visuales y verbales que se manifiesta en el uso de títulos, pie de fotos, descripciones, etc.

A partir del concepto de representación, trabajado anteriormente, es posible afirmar que en la introducción de *Memorias y olvidos de la gente del oeste* se representa (trae al presente y ocupa el lugar de) la inundación de 2003. La historia que se cuenta comienza cuando el agua se retiró de las casas y se pudo volver a ellas, por lo tanto las imágenes y las palabras recomponen el fenómeno desde los efectos provocados en los sujetos y sus espacios. Las fotos de los juguetes y los libros arruinados traen a la memoria la causa del daño sin mostrar el momento de la irrupción del agua, y así ocupan el lugar del evento; es decir se representa el hecho por sus consecuencias (metonimia). La inundación entonces no se pone en escena como un hecho físico natural sino como una catástrofe social y una tragedia personal.

En las fotografías de la segunda parte, donde se retrataron a las personas participantes del proyecto, se observa una voluntad de indagar en los sentimientos surgidos a partir de la crisis como el dolor, la soledad, la bronca, el abandono, etc. Asimismo se destaca cómo los afectos, la familia, los vecinos, los amigos, los acompañaron en estos momentos y los sostuvieron. Por otra parte se presenta a los espacios del barrio y de la casa como ámbitos constitutivos de su identidad y se indaga en este vínculo particular que las personas establecen con lugares que habitan y cómo éste fue trastocado por la inundación.

Esta propuesta se presenta a sí misma como una voz que representa a los afectados y se manifiesta el uso de la primera persona en el prólogo, en los fragmentos de testimonios que acompañan las imágenes y en la participación de los inundados (eligiendo cómo, dónde y con quién mostrarse en las fotos). Pero la idea del proyecto de recuperación de la memoria de la inundación, y el control sobre el material recolectado estuvo a cargo de un grupo de integrantes del MEDH, por lo tanto ésta es su voz, ellos son los enunciadorees, es decir quienes

representan. En este caso la imagen asume un rol poético o expresivo y propone un punto de vista diferente de la tradicional denuncia, proponiendo un acercamiento centrado en las transformaciones sufridas en la vida cotidiana y en cómo ello puso en crisis las identidades de los afectados.

La participación de las personas de los distintos barrios para hacer su retrato en el lugar de sus casas desde donde ellos empezaron a recuperar su vida, se planteó como una forma de recuperación su identidad personal. El resultado fueron en su mayoría fotos de primeros planos tomados en la puerta de sus casas, en la cocina, o en un sector del barrio, con objetos significativos o con sus familiares. El rostro y la mirada son entonces los principales elementos que otorgan expresividad a la imagen y que establecen el vínculo empático con el espectador. Esto se debe a que la comprensión del sentido de una cara angustiada, sonriente o enojada es innato al ser humano y proviene de nuestra propia experiencia (Gombrich, 1991). Verón (1993, 1983) explica esta capacidad de interpretación del rostro mediante lo que él llama un “cuerpo significante”, que es una condición necesaria para que se pueda producir el intercambio y la comunicación. El autor trabaja estos dos conceptos a partir de los aportes de Bateson para quien los vínculos comunicacionales entre las personas se producen a partir de la semejanza en la posición de los sujetos (simetría) y de la diferencia de jerarquías (la complementariedad). Un ejemplo del primer caso sería cuando se responde a una agresión con otra agresión, y del segundo, cuando la conducta de un sujeto produce en el otro una respuesta diferente que supone el lugar del otro y de sí mismo, por ejemplo cuando un maestro reprende a un alumno y éste cambia de actitud. Verón explica que Bateson reconoce tres tipos de estructuras complementarias, una de ellas se refiere a los órganos de los sentidos y a la percepción y pone en juego acciones como comprender, ignorar, prestar atención, etc. Asimismo sostiene que las acciones realizadas por un sujeto para entender una situación o para mejorar su percepción de la misma (como escuchar, preguntar, etc.), transmiten mensajes a los demás que se convierten en enunciados de autoafirmación (lo presentan como una persona interesada, curiosa, etc.). En este caso, las fotografías estudiadas pueden entenderse en este sentido. Ayudan a los afectados a reconstruir su identidad, y a la vez producen una imagen positiva de ellos mismos, que es lo que el lector recibe. Este vínculo empático con el espectador se sostiene a partir de las expresiones de los rostros, los gestos y las miradas.

La narración o la historia que cuentan estas fotos es la historia del registro. Antes y después del momento de la toma hubo un diálogo con los realizadores del que quedan testimonios escritos. Las escenas fotografiadas son parte de la historia del proyecto y partes de la vida de los retratados. El peso expresivo descansa en los gestos y las miradas, que son acompañados por contrastes de luces y sombras que en algunos casos ayudan a crear un ambiente intimista y ubican a los sujetos en espacios reconocibles y caracterizados. Otro recurso empleado es el uso de objetos, que también permite recomponer la identidad del protagonista y proponer una mirada poética.

Dentro de los estudios visuales Hernández Navarro (2007: 1) reconoce el surgimiento de una corriente que indaga sobre las producciones vinculadas a lo visual pero que las exceden, es decir que incorporan elementos auditivos, táctiles, etc. Para explicarlo el autor retoma el término de Derrida “lo visible – in visible”, es decir, lo que sin estar a la vista permanece en el orden de visibilidad, lo que “es del orden de lo visible pero que se puede abstraer sustrayéndolo de la vista”. Esta atención a lo que va más allá de la visión es entendida como una actitud de resistencia frente al predominio de lo visual propio de la modernidad que, en ciertas situaciones, se muestra insuficiente para dar cuenta de la totalidad de los fenómenos.

La propuesta de *Memorias y olvidos de la gente del oeste* no puede ser entendida en término de resistencia ya que confía en la imagen fotográfica como portadora de sentido, pero se acerca a esta tendencia en cuanto

que indaga, a partir de las imágenes, en lo que no puede ser expresado literalmente o explícitamente, proponiendo un uso de la misma que no es la tradicional prueba documental, sino que es un instrumento destinado a generar una toma de conciencia de los retratados, de su propio lugar y de sus capacidades. Por otra parte estas imágenes buscan captar ese “algo apenas perceptible” al que se refiere el autor, la memoria, el recuerdo desvanecido, la identidad resquebrajada, la tristeza, el dolor, etc. presentándolos desde una mirada poética que recibe éstas emociones y las comparte.

Bibliografía:

ARNHEIM, Rudolph. 1986. *Pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland. 2006. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires: Paidós.

BREA, José Luis. 2005. “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad” en Brea, José (ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, pp.5 – 14.

BURKE, Peter. 2000. *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza Editorial.

CLARET, María y otros. 2005. *Memorias y olvidos de la gente del oeste*. Santa Fe: Imprenta Lux.

DIDI HUBERMANN, Georges. 2006. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial

DUBOIS, Philippe. 1986. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.

GOMBRICH, Ernst. 1991. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza

HERNANDEZ NAVARRO, Miguel. 2007. “Resistencias de la imagen. (Mary Kelly, La balada de la antivisualidad) en revista *Estudios Visuales*. Número 4. <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/miguelhernandez-4-completo.pdf> [consultada el 3/05/2010].

HORSTKOTTE, Silke y PEDRI, Nancy. 2008. “Introduction: Photographic Interventions” en revista *Poetics Today*. Volumen 29. Número 1. Porter Institute for Poetics and Semiotics. pp. 1- 29.

MITCHELL, W.J.T. 1996. “What do pictures really want?” en revista *October*. Volumen 77. MIT Press. pp. 71 - 82

MOXEY, Keith. 2009. “Los estudios visuales y el giro icónico” en revista *Estudios Visuales*, Número 6. Cendeac. pp. 9 -24.

ROGOFF, Irit. 2002. “Studying visual culture” en Mirzoeff, Nicholas (ed.) *The visual culture reader*. Londres: Routledge, pp. 24 – 36.

TAGG, John. 2005. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografía e historias*. Barcelona: Gustavo Gili.

ULLBERG, Susann. 2013. *Watermarks. Urban flooding and memoryscape in Argentina*. Estocolmo: Universidad de Estocolmo.

VAN ARRAGON, Elizabeth. 2006. *The Photo League: Views of urban experience in the 1930s and the 1940s*. Tesis doctoral no publicada en Historia del Arte de la Universidad de Iowa.

VERÓN, Eliseo. 1983. “Esta ahí lo veo me habla” en revista *Comunicativa*. Número 38. Enonciation et cinema. Seuil: París, <http://www.biblioteca.org.ar/libros/656151.pdf> [Consultada el 20/07/2014]

----- 1993. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.